

**Е. А. ЛУКЪЯНЕНКО***Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова***СОНАТА № 2 ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО Э. ГРИГА  
В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ЖАНРА**

Публикуемая статья посвящена выдающемуся образцу европейской камерно-ансамблевой музыки XIX столетия – Второй скрипичной сонате Э. Грига (G-dur, 1867). Этому сочинению принадлежит особое место и в творческой эволюции автора, и в истории «сонатно-дуэтного» жанра эпохи романтизма. С одной стороны, Э. Григ именовал данное произведение «национальной сонатой», подчеркивая несомненную значимость указанного опуса в своем индивидуальном становлении как норвежского композитора. С другой стороны, Вторая скрипичная соната Э. Грига явилась наиболее ранним академическим произведением XIX столетия, относящимся к сфере камерно-ансамблевого инструментального репертуара и последовательно воплощающим принципы национального (в частности, фольклорного) инструментализма. Благодаря столь ярко выраженной новизне художественного замысла упомянутый цикл обрел несомненную притягательность для композиторов, представлявших молодые национальные школы (прежде всего, европейские) и создававших подобные же камерные сочинения в первой трети XX века. Вместе с тем, довольно распространенное толкование Второй сонаты Э. Грига как блестящего концертного сочинения – «памятника народному танцевальному искусству» – представляется заведомо неполным. Аналитическое рассмотрение важнейшего интонационно-тематического материала, представленного в этом цикле, позволяет выявить приоритетную роль многообразных сопряжений и взаимодействий двух жанрово-танцевальных сфер – «национальной» (спрингар) и «общеευропейской» (лирический вальс) как основы «сквозного» музыкально-драматургического развития. Подобное развитие, опирающееся на бетховенские традиции, вполне может быть истолковано в духе обобщенной программности, весьма характерной для романтической эпохи вообще и для инструментального мышления Э. Грига в частности. По мнению автора статьи, именно указанным «двуединством» национально-жанровой картинности и субъективно-лирической повествовательности предопределяется неповторимое своеобразие рассматриваемого опуса как художественной концепции.

Ключевые слова: Э. Григ, камерно-ансамблевое творчество, Вторая соната для скрипки и фортепиано, музыкальная драматургия, индивидуальная художественная концепция.

Для цитирования: Лукьяненко Е. А. Соната № 2 для скрипки и фортепиано Э. Грига в контексте исторического развития жанра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 2. С. 99–104.

DOI: 10.52469/20764766\_2024\_02\_99

**E. LUKYANENKO***S. Rachmaninov Rostov State Conservatory***VIOLIN SONATA No. 2 BY E. GRIEG  
IN CONTEXT OF THE GENRE HISTORICAL DEVELOPMENT**

The published article is devoted to an outstanding example of European chamber ensemble music of the 19th century – E. Grieg's Second Violin Sonata (in G major, 1867). This work has a special place both in the creative evolution of the author and in the history of the "sonata-duet" genre of the Romantic era. On the one hand, E. Grieg called this work a "national sonata" emphasizing the undoubted significance of this opus in his individual development as a Norwegian composer. On the other hand, E. Grieg's Second Violin Sonata was the earliest academic work of the 19th century, belonging to the sphere of chamber ensemble instrumental repertoire and consistently embodying the principles of national (in particular, folk) instrumentalism. Thanks to such a pronounced novelty of the artistic concept, the mentioned cycle acquired an undoubted attractiveness for composers who represented young national schools (first

of all, European ones) and created similar chamber works in the first third of the 20th century. At the same time, the fairly common interpretation of E. Grieg's Second Sonata as a brilliant concert work – “a monument to folk dance art” – seems obviously incomplete. An analytical examination of the most important intonation and thematic material presented in this cycle allows us to identify the priority role of the diverse connections and interactions of two dance genre spheres – “national” (Norwegian springar) and “pan-European” (lyrical waltz) as the basis for “end-to-end” musical-dramatic development. Such a development, based on Beethoven's traditions, can well be interpreted in the spirit of a generalized program tendency, very characteristic of the romantic era in general and of E. Grieg's instrumental thinking in particular. According to the author of the article, it is precisely this “dual unity” of national-genre picturesque and subjective-lyrical narration that predetermines the unique originality of the opus under consideration as an artistic idea.

Keywords: E. Grieg, chamber ensemble work, Sonata No. 2 for Violin and Piano, musical dramaturgy, individual artistic idea.

For citation: Lukyanenko E. *Violin Sonata No. 2 by E. Grieg in context of the genre historical development*. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 2. Pp. 99–104.

DOI: 10.52469/20764766\_2024\_02\_99



В современных исследованиях, посвященных европейской музыке романтической эпохи, заключительная треть XIX столетия с полным основанием характеризуется как период впечатляющего расцвета камерно-ансамблевых жанров. При этом нередко отмечается «выдвижение сонат-дуэтов (и, в частности, скрипичных) на магистральную линию развития инструментального творчества <...>. Скрипичные и виолончельные сонаты Брамса и Грига, скрипичная соната Франка... принадлежат к вершинам данной жанровой сферы после Бетховена. <...> У всех трех названных мастеров инструментальные сонаты-дуэты синтезируют симфоничность, концертность и камерность, продолжая тем самым бетховенскую традицию» [1, с. 306]. Разумеется, индивидуальное претворение подобного синтеза естественно подразумевает некую своеобразную расстановку авторских художественно-концептуальных акцентов: у Франка приоритетная роль отводится «симфоничности», у Брамса – «камерности» (трактуемой по преимуществу в «песенном» аспекте), у Грига – «концертности» национально-жанрового плана.

Исходя из отмеченной дифференциации, в современных толкованиях григовских скрипичных сонат порой заостряется именно фольклорная составляющая образно-смыслового содержания. Например, по утверждению зарубежных биографов Грига, его Соната № 2 для скрипки и фортепиано «...смело может быть названа национальной сонатой<sup>1</sup>... Ни до, ни после нее он не использовал в камерной музыке так широко элементы норвежского музыкального фольклора. Речь идет при этом не о прямых заимствованиях, но ритмически-мелодических импульсах, обогащающих его собственный идейный мир и пронизывающих композицию сонаты. Прежде

всего это относится к крайним частям в характере танца спрингара. В средней части фольклорный элемент занимает подчиненное место, за вычетом предфинального эпизода, отчасти напоминающего звучание народной скрипки – хардингфеле. Есть все основания полагать, что в данной сонате более, чем в каком-либо другом циклическом произведении, Григ желал наглядно показать: народно-музыкальные черты могут быть использованы в рамках классической сонатной формы с большой пользой для последней. Ему это отлично удалось» [2, с. 82].

Уникальность Второй сонаты, по-видимому, осознавалась и самим композитором. Согласно мемуарным свидетельствам, на премьерном исполнении данного сочинения (в ноябре 1867 года) присутствовал консерваторский педагог Грига – Нильс Гаде, оценивший услышанное далеко не однозначно. Реплика из уст Н. Гаде: «Милый Григ, Вы все-таки должны стремиться к тому, чтобы следующая Ваша соната оказалась менее норвежской» – вызвала достаточно эмоциональный ответ автора: «Напротив, господин профессор, следующей [сонате] надлежит стать еще более норвежской!» (цит. по: [3, с. 70]). Фактически прав оказался Гаде (что удостоверяется комментариями специалистов), хотя сами по себе градации «менее» и «более» существенно претворения гипотетически декларируемого «норвежского» остаются не вполне ясными, подразумеваемая уместность более обстоятельного рассмотрения Второй сонаты в упомянутом аспекте.

Действительно, в аналитических характеристиках данного сочинения, как правило, подчеркивается: «...этот цикл – не только “бытовая сцена”, не только картина народной жизни, – сквозь оболочку народно-жанрового всюду проступает вдохновенное лирическое чувство поэта» [4,

с. 181]. Отмечаются и некие субъективные мотивы, нашедшие преломление в художественном замысле Сонаты: «...произведение большой эмоциональной силы, проникнутое уже не безоглядным восторгом молодости, но сильным, всесторонним взглядом на жизнь, познавшим глубокое горе и научившимся преодолевать его» [3, с. 66]; «...особое воодушевление, присущее этому сочинению, возможно, связано со счастливыми событиями в жизни композитора, прежде всего, с женитьбой на Нине Хагеруп» [5, с. 257] и др. Указанные предположения соотносятся с фрагментами из опубликованных писем Грига, датированных серединой 1860-х годов и проникнутых пафосом решительного «противоборства» с жизненными обстоятельствами<sup>2</sup>. По-видимому, для художника романтической эпохи, формировавшегося в русле бетховенской традиции, представлялось вполне естественным так или иначе воссоздать соответствующие «перипетии», опираясь на конкретные драматургические решения. В рассматриваемом жанре наиболее явной параллелью могла стать Девятая («Крейцерова») соната Бетховена: I часть указанного цикла характеризуется ярким контрастом медленного просветленно-философского вступления (A-dur) и последующего бурного, целеустремленно развертываемого сонатного *allegro* (a-moll). Сходный контраст возникает во Второй сонате Грига, хотя и с диаметрально противоположным «вектором» образно-смысловой динамики.

Действительно, вступительное *Lento doloroso* открывается экспрессивным «...пассажем скрипки, насыщенным острыми хроматизмами, <...> что находит полные аналогии в записях норвежского фольклора. Такими импровизациями нередко начинают свои выступления народные музыканты, как бы призывая слушателей к вниманию. У Грига эта “импровизация” звучит особенно импульсивно: она полна неожиданных резких смен, тонкой игры контрастов. Первые минорные аккорды настраивают на скорбный лад. Стремительный, бурный пассаж исполнен большой драматической силы, энергии, страсти. Затем следует неожиданный поворот к мажорной тональности. “Луч света” внезапно прорывается сквозь сумрак раздумья: у скрипки в высоком регистре спокойно плывет нежная, плавная мелодия – образ светлой мечты» на фоне красочных гармоний (эллиптических оборотов, изобилующих доминантовыми нонаккордами) [4, с. 182]. Едва ли допустимо рассматривать указанный эпизод лишь в качестве «поэтически-тонкого запечатления характерных черт народного скрипичного искусства» [Там же, с. 181]. Напротив, изобретательное преломление отдельных черт фольклорного исполнительства призвано

содействовать оригинальному воплощению концептуального замысла, вполне характерного для романтической эпохи: «одиноким художником», преодолевающим земные скорби и тяготы, погружается в радостную стихию свободного музицирования. Вослед «рапсоду» – поэтическому alter ego Ференца Листа – григовский «одиноким художником» изначально полагает указанной стихией народное танцевальное творчество. И дальнейшее драматургическое развитие последовательно сопрягается Григом с многочисленными «ликами танца», причем не только фольклорными.

Согласно пронизательному комментарию отечественного исследователя, в заключительной части Второй сонаты «...весьма органично сочетаются элементы спрингданса (спрингара) и вальса – как результат чрезвычайно инициативного синтетического мышления Грига, которое, кстати сказать, позволило ему столь быстро завоевать общеевропейскую публику, не греша ни космополитизмом, ни этнографичностью. От спрингданса – ритмические фигуры, острота и угловатость. От вальса – волнообразная текучесть и плавность нарастаний» [3, с. 69]. Опираясь на соответствующие наблюдения, представляется уместным не ограничиваться лишь финалом рассматриваемого цикла – имеет смысл обозначить специфику «жанровых диалогов» на протяжении Второй сонаты в целом. Так, исходный вариант побочной темы в начальном *Allegro vivace* характеризуется специалистами уклончиво-обобщенно: «...мечтательная лирическая тема... столь близкая элегически-нежным романсам Грига...»; «сумрачный, плавно покачивающийся балладный напев... сопровождается широкими, а затем короткими волнами фортепианных арпеджио, наподобие переборов арфы...», и т. д. [4, с. 182; 3, с. 67]. Между тем характерная пульсация фортепианного сопровождения (аккорды, исполняемые *portamento* в тесном расположении, отделяемые друг от друга четвертными паузами), а также инициальный мелодический ход  $fis^1 - h^1 - cis^2$  в тональности верхней медианты (h-moll) сразу же вызывают самоочевидные ассоциации с «Вальсом-фантазией» М. Глинки. Полагая допустимым «непреднамеренное» сближение упомянутых шедевров<sup>3</sup>, следует все-таки подчеркнуть сознательную ориентацию каждого автора на вполне конкретную модель соответствующего жанра – лирического вальса. Кроме того, на протяжении всего *Allegro vivace* разнообразные сочетания «элементов спрингданса и вальса» реализуются Григом столь же «инициативно», что и в заключительном *Allegro animato*. Индивидуальной особенностью финальной части следует признать лишь ключевую роль «син-

тезирующих ритмоформулы»<sup>4</sup>, тогда как в *Allegro vivace* доминируют аналогичные «ритмоформулы» традиционного («общеευропейского») типа.

Заслуживает рассмотрения и проблема жанровой идентификации, по сути, не освещаемая специалистами в аналитических описаниях средней части цикла – *Allegretto tranquillo*: «...раздумчиво-элегический, эмоционально сосредоточенный характер» звучания – при «очевидной народности интонаций»; «простая и светлая мелодия *Allegretto*... напоминает народный напев <...>. В музыкальный пейзаж вторгаются народные наигрыши, отзвуки танцев», и т. п. [3, с. 68–69; 4, с. 182]. Многообразие жанровых истоков данной части вполне очевидно, хотя основная тема допускает несколько более конкретную адресацию: речь идет о видимой близости к «ритмоформулам» медленных (песенно-танцевальных) мазурок Ф. Шопена<sup>5</sup>. Еще более очевидные параллели с указанным жанром вызывает тема срединного раздела (*E-dur*). Поскольку здесь же фигурируют характерные элементы национального инструментализма [2, с. 82], можно рассматривать подобные «сближения» как результат ярко выраженной «синтетической инициативы», родственной крайним частям рассматриваемой Сонаты.

Разумеется, у музыканта-исполнителя или слушателя возникает закономерный вопрос о драматургической функции подобных «жанровых диалогов». Некоторые исследователи, следуя бетховенской традиции («от мрака к свету»), усматривают в данном сонатном цикле «...борьбу между солнцем и бурей, в которой побеждает солнце, приносящее радость» (цит. по: [3, с. 67]). По нашему мнению, завуалированное присутствие автобиографических мотивов, о которых шла речь выше, а также ярко выраженный образно-смысловой подтекст приоритетных жанровых сфер (спрингданс – действенное, целеустремленно-волевое начало, вальс – лирическая стихия, преимущественно связанная с любовными переживаниями) и «безоговорочное господство» трехдольности (своего рода «лейтпульсации» в границах рассматриваемого цикла) свидетельствуют о тяготении автора к последовательному развертыванию обобщенно-сюжетного замысла. Соответствующему «повествованию в звуках» не чужды элементы жанровой конкретности, даже персонификации. Так, образная сопряженность вступления к первой части – скорбно-драматического «монолога одинокого художника» – и последующей главной партии *Allegro vivace* в дальнейшем способствует «индивидуализированному» толкованию спрингданса. Двукратное сопоставление указанной танцевальной сферы с лирической вальсовостью (в том же *Allegro vivace*

и финальном *Allegro animato*) завершается их сближением и достигаемым полным единством. Вот почему итоговое торжество «неукротимой силы» и «несгибаемого мужества» [3, с. 66], демонстрируемых «героем-протагонистом» в порыве творческого самоутверждения, предстает еще более наглядным благодаря запечатлеваемому «союзу любящих сердец»<sup>6</sup>.

Как видим, распространенные исследовательские толкования Второй скрипичной сонаты Грига, апеллирующие исключительно к «народно-жанровым устремлениям» композитора, сегодня представляются несколько упрощенными: «Среди его крупных инструментальных сочинений есть более сложные, более глубокие. Но едва ли можно найти произведение более монолитное, единое по своему интонационному строю, характеру, форме. В пределах сонатного цикла здесь развита, в сущности, одна тема, запечатлен один образ опозитизированного народного танца», и т. д. [4, с. 184–185]. Встречаются и более категоричные суждения: «Музыка Второй сонаты, по нашему мнению, не столько претендует на какое-либо глубокомыслие, сколько дает масштабную картину богатства блестящих тембральных сочетаний скрипки и фортепиано, образующих гармоничную единую структуру и, в целом, создающих яркий национальный колорит» [5, с. 258]. Признавая гипотетическую допустимость такой интерпретации, следует все же усомниться в том, что Соната, заведомо лишенная «какого-либо глубокомыслия», может быть признана «подлинным шедевром камерно-инструментальной литературы» [Там же].

По нашему мнению, выглядит крайне уязвимым и предположение о том, что концептуальная «ограниченность» подобного творческого замысла («яркий национальный колорит», полагаемый в качестве художественной «сверхзадачи») могла бы воодушевить мастеров первой половины XIX века – создателей «национальных сонат-двуетов» позднейшей эпохи. Как известно, к числу соответствующих авторов принадлежали Золтан Кодаи и Леош Яначек, Джордже Энеску и Людомир Ружицкий, отнюдь не довольствовавшиеся решением «колористических задач» в области фольклоризма. «Сближениям и диалогам» с народным искусством, как правило, сопутствовали «неоромантические» тенденции, «...отягощенные рефлексией и сложной гаммой душевных переживаний композиторов нового столетия» [8, с. 45]. Вот почему камерно-ансамблевые произведения Грига, не чуждые аналогичной «двойственности», воспринимались и на рубеже XIX–XX столетий, и значительно позднее «...как новаторские, свежие и самобытные в трактовке народной тематики и выразительных

средств, оказывая огромное влияние на современников» [Там же, с. 44]. Отмеченным «избирательным средством», по нашему мнению, обуславливается видимая уникальность григовской

Второй скрипичной сонаты в историческом развитии «дуэтного» жанра.

### ●═══════════ ПРИМЕЧАНИЯ ═══════════●

<sup>1</sup> Вероятно, подразумевается характеристика, принадлежащая самому композитору: в одном из писем начала 1900-х годов «...Григ отнес три созданные им скрипичные сонаты к числу своих лучших произведений. Каждая из них знаменовала новый, важный период в его художественном развитии: “Первая – наивная, богатая заимствованиями; вторая – национальная, третья – открывающая новые горизонты”» [2, с. 58].

<sup>2</sup> В частности, одно из писем, фактически сопутствовавших работе над Второй сонатой, изобилует упоминаниями «...далеко не веселых внешних обстоятельств – недоброжелательного отношения коллег-музыкантов, разнообразных козней и клеветы... сложных взаимоотношений с родителями...» и т. д. [2, с. 82]. Размышляя о происходящем, Григ писал: «Вопреки всем страданиям, я чувствую неукротимую силу, нестигаемое мужество, всепобеждающую страсть, которая торжествует над унылыми ночными настроениями» (цит. по: [3, с. 66]).

<sup>3</sup> На рубеже 1850–1860-х годов, будучи студентом Лейпцигской консерватории, Григ «весьма усердно» посещал многочисленные концерты (симфонические, вокально-оркестровые, камерные) в Гевандхаузе. Некоторые из программ, услышанных молодым музыкантом, включали в себя произведения Глинки [4, с. 83–84], хотя упоминаний о «Вальсе-фантазии» нам обнаружить не удалось.

<sup>4</sup> Показательными примерами такой «диалогичности» являются широко известные вальсы из фортепианных «Лирических пьес» Грига (ор. 12 № 2, 38 № 7, 47 № 1, 68 № 6), а также «диптих» ор. 37 («Вальсы-капризы»). «Кстати заметить о своеобразном преломлении вальсовости у Грига. Он нашел, как и русские композиторы, чуткое верное средство “одухотворить” богатейшую выразительными возможностями ритмоформулу вальса <...> народно-песенными интонациями в лирико-преображенном личном аспекте», – указывал Б. Асафьев, особо подчеркивая «связь» григовской «вальсовой стихии» с широко трактованным «северонародным колоритом» [6, с. 28].

<sup>5</sup> Шопеновские миниатюры на протяжении многих лет являлись вдохновляющими творческими стимулами для Грига. Так, среди ранних фортепианных пьес, объединенных композитором в ор. 1, выделяется Мазурка a-moll «в духе Шопена». В конце жизни Григ опубликовал Этюд «Приношение Шопену» (ор. 73 № 5).

<sup>6</sup> В данном аспекте весьма показательной выглядит авторская реакция на исполнение Первой и Второй сонат, осуществленное сорок лет спустя выдающимся интерпретатором музыки Грига – скрипачом А. Бродским (1906 год): «Обе сонаты... пробудили [у меня] множество старых воспоминаний» [7, с. 172].

### ●═══════════ ЛИТЕРАТУРА ═══════════●

1. Царева Е. М. Иоганнес Брамс: монография. М.: Музыка, 1986. 384 с.
2. Бенестад Ф., Шельдеруп-Эббе Д. Эдвард Григ – человек и художник. М.: Радуга, 1986. 376 с.
3. Кремлев Ю. А. Эдвард Григ: Очерк жизни и творчества. М.: Музгиз, 1958. 238 с.
4. Левашева О. Е. Эдвард Григ: Жизнь и творчество: [монография]. Изд. 2-е, доп. М.: Музыка, 1975. 624 с.
5. Фельдгун Г. Г. История смычкового искусства от истоков до 70-х годов XX века: Курс лекций. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2006. 500 с.
6. Асафьев Б. В. Григ: [монографический очерк]. Изд. 4-е, испр. Л.: Музыка, 1986. 88 с.
7. Бродская (Скадовская) А. Воспоминания о русском доме: А. Бродский, П. Чайковский, Э. Григ в мемуарах, дневниках, письмах / сост. и коммент. Е. В. Битеряковой, М. Н. Строгановой. Феодосия: Коктебель, 2006. 264 с.
8. Раабен Л. Н. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века: Страны Европы и Америки: исследование. Л.: Сов. композитор, 1986. 200 с.

### ●═══════════ REFERENCES ═══════════●

1. Tsareva E. Iogannes Brams [Johannes Brahms]: monograph. Moscow: Muzyka, 1986. 384 p.
2. Benestad F., Shel'derup-Ebbe D. Edvard Grig – chelovek i khudozhnik [Edward Grieg as the Man and the Artist]. Moscow: Raduga, 1986. 376 p.
3. Kremlev Yu. Edvard Grig: Ocherk zhizni i tvorchestva [Edward Grieg: Essay of the Life and Creative Work]. Moscow: Muzgiz, 1958. 238 p.
4. Levashева O. Edvard Grig: Zhizn' i tvorchestvo [Edward Grieg: His Life and Creative Art]: monograph. The 2nd suppl. ed. Moscow: Muzyka, 1975. 624 p.

5. *Fel'dgun G.* Istoriya smychkovogo iskusstva ot istokov do 70-kh godov XX veka [History of Bowing Art from the sources to the 1970s]: Lectures. Novosibirsk: M. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 2006. 500 p.
6. *Asaf'ev B.* Edvard Grig [Edward Grieg]: monographic essay. The 4th amend. ed. Leningrad: Muzyka, 1986. 88 p.
7. *Brodskaya (Skadovskaya) A.* Vospominaniya o russkom dome: A. Brodskiy, P. Чайковский, E. Grig v memuarakh, dnevnikakh, pis'makh [Reminiscences on the Russian Home: Adolph Brodsky, Piotr Tchaikovsky, Edward Grieg in the memoires, journals, letters]. Comp. and comment. by E. Biteryakova, M. Stroganova. Feodosiya: Koktebel, 2006. 264 p.
8. *Raaben L.* Kamernaya instrumental'naya muzyka pervoy poloviny XX veka: Strany Evropy i Ameriki [Chamber instrumental music in the first half of the 20th century: The countries of Europe and America]: research work. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1986. 200 p.

**Лукьяненко Евгений Александрович**

доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
*lukyanenko-1976@bk.ru*  
ORCID: 0009-0009-6036-7639

**Evgeniy A. Lukyanenko**

Associate Professor at the Department of Chamber Ensemble  
and Accompanist's Training  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
*lukyanenko-1976@bk.ru*  
ORCID: 0009-0009-6036-7639